

D'un « équilibre impondérable » à une « violence élémentaire ». Évolution thématique de la poésie québécoise 1935-1965 : Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Roland Giguère et Paul Chamberland

Richard Giguère

Volume 7, numéro 1, 1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/600268ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/600268ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (imprimé)

1918-5499 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Giguère, R. (1973). D'un « équilibre impondérable » à une « violence élémentaire ». Évolution thématique de la poésie québécoise 1935-1965 : Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Roland Giguère et Paul Chamberland. *Voix et images du pays*, 7(1), 51–90. <https://doi.org/10.7202/600268ar>

D'un «équilibre impondérable» à une
«violence élémentaire»

*Évolution thématique de la poésie québécoise
1935-1965: Saint-Denys Garneau,
Anne Hébert, Roland Giguère et
Paul Chamberland*

Les analyses de ce genre sont rares et c'est l'une des raisons pour lesquelles nous l'avons entreprise et la publions aujourd'hui¹. À l'exception de l'étude de Pierre Châtillon, de la thèse de D.E.S. de Jacques Blais² et d'allusions incomplètes dans divers articles, il n'y a guère eu en critique québécoise d'études approfondies sur ce que nous appelons la caractérisation de base d'une œuvre poétique. C'est-à-dire qu'il n'y a à peu près jamais eu examen *systématique* d'un vocabulaire, d'un langage poétique, de ses fréquences linguistiques, de ses indices essentiels, de ses images obsédantes, qui permettrait de dégager la véritable originalité d'un ou de plusieurs poètes. C'est ce genre d'étude que nous avons l'ambition de mener à bien.

Depuis longtemps, des critiques de littérature québécoise nous répètent qu'autour des années 1945-1950 naît une nouvelle poésie, une thématique originale qui remplace une poésie traditionnelle. Ils nous le prouvent de toutes les façons sauf de celle qui pourrait nous convaincre : une analyse systématique des œuvres elles-mêmes, d'œuvres représentatives. Dans celles de Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Roland Giguère et Paul Chamberland nous avons eu l'intuition d'un cycle poétique complet. Cycle parfaitement délimité, qui s'ouvre en 1937, par *Regards et jeux dans l'espace* et se referme en 1967,

-
1. Cette étude est une partie remaniée d'une thèse de M. A. présentée à l'Université de Sherbrooke en août 1970.
 2. Pierre Châtillon, «la Naissance du feu dans la jeune poésie du Québec», *Archives des lettres canadiennes*, tome IV, Montréal, Fides, 1969, p. 255-284; Jacques Blais, *Un Nouvel Icare, contribution à l'étude de la symbolique dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau*, mémoire de D. E. S., Faculté des lettres de l'Université Laval, 1962, 275 pages.

par *l'Inavouable*³. En l'espace de trente ans, de Garneau à Chamberland, avec une transition assurée par Anne Hébert et Giguère, un cycle de poésie québécoise passe de l'apogée d'une thématique traditionnelle à un premier point culminant d'une nouvelle thématique⁴.

Après une centaine d'années — des premiers poèmes de Crémazie, en 1855, jusqu'au *Tombeau des rois* (1953) d'Anne Hébert — d'un courant poétique commun à presque tous les poètes canadiens-français⁵, celui que Gilles Marcotte appelle « une poésie d'exil », une nouvelle aventure poétique prend naissance dans les années 40, s'établit solidement et atteint une sorte d'apogée, vingt ans plus tard, avec Chamberland. Il n'y a qu'à considérer le chemin parcouru des *Iles de la nuit* (1944) aux *Armes blanches* (1954) et à *Terre Québec* (1964) pour reconnaître la vitalité de cette nouvelle poésie.

1^{re} partie: PRÉSENCE DES ÉLÉMENTS

Nous avons donc choisi d'étudier les œuvres de Garneau, Anne Hébert, Giguère et Chamberland et nous nous sommes posé les questions suivantes: dans quelle sorte de climat baigne chaque œuvre poétique? dans quelle sorte d'atmosphère se meut-elle? quelle est sa respiration profonde? quelle est sa composition, sa constitution? Non seulement sa composition de sujets ou ses structures syntaxiques, mais sa constitution « matérielle » de base. C'est-à-dire les éléments matériels fondamentaux qui sont à l'origine de l'œuvre; ses lieux physiques privilégiés; l'objet profond et personnifié de son chant. Cela nous amènera à discuter de l'imagination de la matière dans les œuvres des quatre poètes, à inventorier les lieux particuliers de chacun de leur univers, à

3. Certaines affirmations de Chamberland sont venues après coup confirmer cette intuition: « *l'Inavouable* est une réécriture parodique de l'œuvre de Saint-Denys Garneau » (propos recueillis par nous lors d'une causerie prononcée par le poète à l'Université de Sherbrooke, le 26 mars 1969).

4. Ce choix de Garneau, A. Hébert, Giguère et Chamberland peut paraître arbitraire. Alors que la qualité de la poésie de Garneau et A. Hébert est facile à justifier pour les années 30 et 40, nous aurions pu retenir, pour les années 50, les noms de G. Hénault, P.-M. Lapointe, F. Ouellette ou G. Miron au lieu de Roland Giguère; pour les années 60, celui d'Y. Préfontaine au lieu de Paul Chamberland. Nous expliquons longuement dans notre thèse les raisons de ce choix: sans revenir là-dessus, nous espérons que cette étude confirmera leur bien-fondé. Notons enfin que l'œuvre de Grandbois, exceptionnelle pour les années 40, a dû être abandonnée pour cette étude qui se veut une analyse des différentes étapes d'une évolution.

5. Nous exceptons certains poèmes de Fréchette, Morin et Choquette et une partie de l'œuvre de Loranger, Desrochers, Jean Narrache et Clément Marchand.

rechercher la figure mythique centrale de leur œuvre, qui en forme une des dynamiques importantes. Ce sont là des points de vue qui représentent plus que des facettes intéressantes d'un univers poétique, ce sont des indices essentiels des mutations, évolutions, développements, qui apparaîtront plus clairement au niveau des idées. La caractérisation de base d'un univers poétique, ses racines profondes, nous plongent au centre de son mystère.

Nous emprunterons beaucoup à la démarche critique de Gaston Bachelard, qui a déjà développé toute une méthodologie d'investigation de l'œuvre littéraire à partir des quatre éléments : le feu, l'eau, l'air et la terre⁶. Ses essais sur l'imagination de la matière tendent à démontrer qu'il y a continuité de la rêverie matérielle à la rêverie poétique, qu'on peut accéder à l'essentiel d'une œuvre grâce à un ou deux éléments privilégiés, générateurs de la création originale du poète. Les réalités oniriques élémentaires de la rêverie poétique deviennent la matière même de la poésie. Et toute œuvre poétique est virtuellement signifiante à partir des éléments premiers exprimés.

Pour que l'œuvre devienne actuellement signifiante, il convient d'appliquer une méthode rigoureuse. Il s'agit de repérer les manifestations poétiques des quatre éléments, d'en calculer les fréquences, de définir leur importance relative pour dégager le ou les éléments déterminants et les implications de cette priorité. C'est la méthode que nous voudrions appliquer à l'œuvre de chacun des quatre poètes qui font l'objet de notre étude ; d'abord individuellement, pour pouvoir ensuite dégager les traits d'une évolution collective.

L'« habitation du paysage » par Garneau

Dans le cas de Saint-Denys Garneau, rappelons d'abord l'importance qu'il attachait lui-même à la nature et au paysage. Son texte, « Propos sur l'habitation du paysage », nous prouve à quel point il aimait rejoindre la nature, se projeter littéralement dans le paysage :

Au souffle frais du matin c'est un peintre qui part en chasse, le pas allègre. Un œil attentif et l'autre en joie. La route sur les collines ondoie, légère comme une écharpe au vent. Alentour, tout : à droite, à gauche, au-dessus, et d'ici là. C'est un peintre qui promène ce qu'il est parmi ce qu'il y a.

6. Nous renvoyons le lecteur intéressé à l'introduction de *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 1-27, et à l'avant-propos de *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 9-16.

À un détour de chemin, il tombe en arrêt. Est-ce au bord de la mer? [...] Le promeneur a pâli. Dans un œil encore plus de joie et l'autre pèse encore davantage. On voit qu'il n'est pas sans inquiétude. On voit... qu'il a peur⁷.

Garneau aime donc se retrouver dans la nature, même si celle-ci est ambivalente. Même si au centre du paysage se manifeste une dualité implacable: d'un côté la joie de l'espace illimité et de la découverte, de l'autre l'inquiétude et la peur. Quoi qu'il en soit, le peintre-poète choisit la première voie, se lance à l'aventure. Et nous assistons dans ces « Propos » à la découverte par le regard, par l'œil, des éléments chers à Garneau: l'air (souffle, vent), l'eau (ondoie, mer) et la terre (collines).

C'est du moins ce que l'on peut affirmer si l'on s'en remet à l'index des substantifs, verbes et adjectifs compilé par Jacques Blais dans son important mémoire sur Saint-Denys Garneau⁸. D'après cet index, parmi les vingt-trois substantifs revenant plus de vingt fois dans *Regards et jeux dans l'espace* et *les Solitudes*, il y a œil (63), ciel (49), lumière (38), vent (36), eau (34), monde (34), fleur (32), voix (27), regard (25), terre (23), vie (23), mer (22): en tout, une douzaine de substantifs qui se rapportent directement ou indirectement à la relation du poète avec la nature. Tous les éléments y sont représentés, l'air (ciel, vent), l'eau (eau, mer), la terre, sauf le feu. Les sens de la vue (œil, lumière, regard) et de l'ouïe (voix) y sont prédominants⁹. Enfin notons que le règne végétal (fleur) semble le plus important. Les rapports élémentaires et sensoriels avec la nature sont, dans cette œuvre, essentiels.

C'est ce à quoi nous faisons allusion plus haut en parlant de la perspective d'aventure chez Garneau. À ce sujet nous citerons souvent les premières parties de *Regards et jeux*: « Jeux », « Enfants » et surtout « Esquisses en plein air », sans doute parce que c'est là que se trouvent portées à leur plus haut degré de perfection les qualités d'observation et de perception sensorielle du poète, son art dans l'agencement des couleurs, des sons et des formes¹⁰. C'est là que nous sont présentés, sous leurs traits les plus subtils et les plus délicats,

7. Saint-Denys Garneau, « Propos sur l'habitation du paysage », *la Nouvelle Relève*, vol. III, n° 9, décembre 1944, p. 525.

8. Jacques Blais, *op. cit.*, p. 240.

9. Signalons que parmi les dix-sept verbes revenant plus de vingt fois, *voir* (60), *regarder* (23) et *entendre* (20) sont mentionnés.

10. Notons immédiatement chez Garneau l'influence de la peinture et de la musique. Lui-même avoue dans les *Lettres* avoir d'abord songé à faire carrière dans la peinture. Le goût pour la musique dite « classique » est partout présent dans le *Journal* et les *Lettres*.

un paysage personnifié, humanisé, une nature omniprésente dont l'attrance est modulée à l'infini. Là particulièrement, mais aussi un peu partout dans son œuvre, Garneau se sent « appelé » par le paysage, prêt à « tous les départs ». Dans un poème des *Solitudes* par exemple, l'écrivain expose son « dessein » de « sortir en plein air », parmi les « plantes », l'« air » et les « oiseaux », là où il y a « toutes sortes de choses et d'animaux », « dans l'eau, dans l'air et sur la terre¹¹ ».

On le voit par ce dernier exemple, représentatif des poèmes de Garneau portant sur la nature, tous les éléments sont présents, sauf le feu. Les quelques fois où ce dernier se manifeste — dans le poème « Maison fermée¹² » —, il arrive qu'il soit présenté comme un élément positif, conservant un peu de chaleur à l'intérieur d'une maison froide et désolée. Mais c'est là un exemple rare, car la plupart du temps le feu représente un élément négatif, destructeur. Dans « Fièvre¹³ », le feu sème l'incendie et la dévastation au sein d'un paysage champêtre, brûlant tout sur son passage : la forêt, le vent, les animaux, le paysage entier. Nous faisons la même constatation dans les poèmes « Ce qui était perdu », « Après les plus vieux vertiges » : les végétaux sont consumés, le jardin se retrouve « chaviré¹⁴ ». Il semble qu'en général dans la poésie de Garneau, le feu, élément rare et la plupart du temps négatif, n'entraîne avec lui que destruction et chaos.

L'élément terre, du point de vue de la fréquence, est moins rare. Le mot lui-même revient plus de vingt-trois fois dans les *Poésies complètes*. Mais il faut établir une différence entre « terre » pris dans sa valeur concrète (champs, sol, collines) et « terre » compris dans son sens abstrait (le globe, la planète). Garneau, la plupart du temps, emploie terre au premier sens du mot : « Est-il rien de meilleur pour vous chanter les champs / Et vous les arbres... » ; « Nos champs calmement déroulés sur cette profondeur / brune, chaude et fraîche de la terre¹⁵ ». La terre représente les champs, les collines, aussi les végétaux enracinés dans cette terre, comme les fleurs et les arbres. La majorité des poèmes d'« Esquisses en plein air » parlent des arbres, surtout des saules, des ormes et des pins.

11. PC (*Poésies complètes*, réédition, Montréal, Fides, 1965, 226 pages), p. 175.

12. PC, p. 68-69.

13. PC, p. 71-73.

14. PC, p. 137, 139-141.

15. PC, p. 52, 221.

Il est important de noter que quelquefois ces arbres valent par leur tronc, leurs racines, leur enracinement dans la terre. Mais la plupart du temps l'arbre est significatif grâce à son feuillage, qui participe à la fois de l'air et de l'eau :

Les grands saules chantent
Mêlés au ciel
Et leurs feuillages sont des eaux vives
Dans le ciel
[...]

On dirait que les saules coulent
Dans le vent
Et c'est le vent
Qui coule en eux¹⁶.

À relire ce poème « Saules », ou « les Ormes », ou « Pins à contre-jour¹⁶ », à se laisser imprégner par leurs qualités de délicate transparence, de douce fluidité, d'immatérialité, le lecteur se trouve bientôt dans une sorte d'état de lévitation. Ce ne sont pas des arbres de tous les jours qu'il s'agit, mais de branches, de feuillages qui, soigneusement allégés, s'envolent. Tout comme cette « fleur au bout d'une tige : un fil/Elle tire dessus pour s'envoler¹⁷ ». De même la terre, prise dans son sens abstrait, signifie presque toujours une évasion dans l'air :

Alors la pauvre tâche
De pousser le périmètre à sa limite
Dans l'espoir à la surface du globe d'une fissure
Dans l'espoir et d'un éclatement des bornes
Par quoi retrouver libre l'air et la lumière¹⁸.

Comme la terre, l'eau se définit presque toujours par rapport à l'air. Nous avons déjà souligné que dans l'œuvre poétique de Garneau le vocable *eau* revient trente-quatre fois, la *mer* vingt-deux fois. La mer, cette « sœur » qui répond à l'« appel secret de la vision », écrit le poète dans son *Journal*¹⁹. C'est dire déjà l'importance de l'élément marin dans sa relation avec le regard, la lumière, l'air. Baignant dans une fraîcheur et une fluidité sans pareille, le regard rencontre l'onde : « Ô mes yeux ce matin grands comme des rivières /

16. PC, p. 55, 56, 57.

17. J (*Journal*, réédition, Montréal, Beauchemin, 1967, 270 pages), p. 259.

18. PC, p. 80.

19. J, p. 80.

Ô l'onde de mes yeux prêts à tout refléter / Et cette fraîcheur sous mes paupières / Extraordinaire²⁰. » Dans une semblable profusion sensorielle, l'eau se marie à la « lumière » et à la « baigneuse » : « Oh ! le matin dans mes yeux sur la mer / Une claire baigneuse a ramassé sur elle toute la lumière du paysage²¹ ». Enfin, associée à l'arbre, à son feuillage surtout, l'eau se transforme en air liquéfié. Le poème « Pins à contre-jour » parle du feuillage en termes de « ruissellement », de « reflet d'argent », d'« île d'eau claire », de « fuite d'eau » et de « fenêtre magique ».

L'eau n'a pas toujours cette qualité d'abondance. Négativement, elle signifie aussi la menace de naufrage ou de noyade : des bateaux emportés par une mer orageuse, des bateaux-souvenirs sans port d'attache, des navires laissés à leur sort, ballotés par les flots, un maelström cercle vicieux, . . . L'eau devient une menace certaine, mais singulièrement indéfinie dans sa durée et ses conséquences :

... on ne sait quel courant contraire derrière nous nous reprend avec une
obstination désespérante
Et nous reporte à l'écrasement de ce maelström
Lequel nous relâche à la surface au moment où nous allions enfin périr²².

L'eau, dans ses connotations positives (fluidité, fraîcheur, plénitude sensorielle) comme dans ses connotations négatives (menace de naufrage et de noyade), demeure de toute façon un élément passif, laissant la victime ou les spectateurs dans un état de contemplation ou d'attente.

« L'équilibre impondérable » dans l'air

Cet état nous amène à parler du texte liminaire des *Regards et jeux dans l'espace* :

... laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose²³.

20. PC, p. 41.

21. PC, p. 115.

22. PC, p. 153. Voir aussi p. 89-90 et 173-174.

23. PC, p. 33.

Les mots œil, ciel, lumière, regard et vent, nous l'avons vu, sont parmi les substantifs les plus fréquemment cités dans les poèmes de Garneau. L'air est l'élément préféré de Garneau et c'est dans l'air que se précise une attitude fondamentale: le désir de l'équilibre impondérable, la volonté de demeurer libre, en suspens, de « rester en l'air », au sens figuré mais aussi au sens littéral de l'expression.

C'est dans l'air que Garneau découvre et cultive sa disposition naturelle: « J'ai trouvé ce soir dans ce cimier [...] Le refuge parmi l'air clair espéré / La vie dans le souvenir de la fraîcheur²⁴. » C'est quand il est étroitement associé à la lumière que le poète se sent pris d'un « frémissement immatériel »; c'est dans un ciel d'aube, de lumière et de soleil qu'il retrouve son « pays de gloire ». C'est grâce à la lumière blanche et pure d'un paysage d'hiver qu'il crée une rare synthèse des qualités fondamentales de son être: pureté (blancheur, glace, froid), beauté (luminosité, immatérialité) et vérité (certitude et sérénité qui proviennent du spectacle d'un ciel d'hiver)²⁵.

Le poète en vient donc à s'identifier si naturellement à l'air, au vent et à la lumière qu'il voudrait habiter définitivement ces régions d'un élément impalpable. Désirant rejoindre le ciel et s'y assimiler, il se métamorphose en enfant-oiseau: « C'est un drôle d'enfant / C'est un oiseau / Il n'est plus là²⁶ », etc. Dans plusieurs textes des *Poésies complètes* nous retrouvons cette disposition naturelle pour l'air, cette propension à l'envol. L'enfant-oiseau, dans le bonheur de l'envol, en pleine extase dans son milieu naturel, devient l'être idéal de Saint-Denis Garneau:

Ma misère est effacée
Mais qui nous a visité
Et comment renouvelé

Pour que nous retrouvions ce soir
Confiance et chaleur
De s'endormir en oiseau
D'être enfant pour s'endormir²⁷.

24. PC, p. 114.

25. J, p. 60-61, 229.

26. PC, p. 47.

27. PC, p. 219.

L'«accordement avec le jour», l'«Eden» d'Anne Hébert

Nous avons vu pour tous les éléments chez Garneau, et spécialement pour l'air, l'importance du «paysage». Anne Hébert, écrivant un texte en hommage à son cousin quelque temps après sa mort, met l'accent sur l'étroite union existant entre le poète et le paysage, et par la même occasion avoue ses propres affinités affectives avec la nature :

De Saint-Denys Garneau était mon cousin. Nous habitons la même campagne. La même campagne et le même été. Il habitait le paysage. Nous avions mis nos royaumes en commun. [...] Il m'apprenait à voir la campagne. La lumière, la couleur, la forme. [...] Il a reçu parole de la lumière, parole et message. [...] La couleur s'avance à l'appel de son regard, pour son regard et son jeu²⁸.

À peu près à la même époque, dans la nouvelle *le Torrent*, le narrateur François dit ceci :

Il n'y a de vivant que le paysage autour de moi. Il ne s'agit pas de la contemplation aimante ou esthétique. Non, c'est plus profond, plus engagé ; je suis identifié au paysage. Livré à la nature. Je me sens devenir un arbre ou une motte de terre. [...] La pluie, le vent, le trèfle, les feuilles sont devenus des éléments de ma vie²⁹.

Les liens de parenté poétique entre Anne Hébert et Saint-Denys Garneau sont évidents : même identification à la nature, même habitation du paysage par l'intermédiaire de l'air, de l'eau et de la terre. Il n'est pas étonnant que des critiques comme Gilles Marcotte ou Guy Robert aient tenu compte de cette parenté. Guy Robert, dans une étude où il traite de vingt-deux thèmes tirés de l'œuvre poétique d'Anne Hébert, mentionne l'eau, le jeu et la danse, trois thèmes également importants chez Saint-Denys Garneau³⁰. L'extrême liberté du jeu, de la danse, de l'envol se manifeste constamment dans les premières œuvres de l'écrivain, *les Songes en équilibre* (1942), *l'Ange de Dominique* (1944), tout comme dans les *Regards et jeux dans l'espace*. Il faut noter en particulier la légèreté et la transparence de la lumière dans les arbres, le désir

28. A. Hébert, «De Saint-Denys Garneau et le paysage», *la Nouvelle Relève*, vol. III, n° 9, décembre 1944, p. 523.

29. T (*le Torrent*, réédition, Montréal, HMH, 1963, 248 pages), p. 37.

30. Guy Robert, *la Poétique du songe, introduction à l'œuvre d'Anne Hébert*, Montréal, A.G.E.U.M., 1962, 125 pages.

d'habiter leur feuillage, comme chez Garneau : « Feuillage de grâce irréal / Lumineux feuillage / Forêt / Où j'habite³¹. » Mais en plus chez la jeune poétesse, le feu est présent, et d'une manière positive. Un texte peu connu publié en 1944 et intitulé « Plénitude » est un des plus beaux poèmes en prose jamais écrits en littérature canadienne-française. En voici quelques extraits :

C'est un jour qui a atteint sa perfection. La lumière est limpide, pareille à l'eau d'une source dans son plus présent et son plus intérieur jaillissement. De minuscules insectes passent parfois devant mes yeux lumineux, immatériels comme les paillettes de soleil que je vois danser sur la rivière. Le vert du gazon est chaud ; braise égale et verte, tapis de couleur sur le champ. Les mélèzes évoquent, pour moi, l'eau, l'esprit de l'eau, la sensation fraîche de l'eau. [...]

Moi aussi j'exprime une sorte de plénitude, d'accordement avec le jour. Je suis heureuse. Je vis. Éden³².

Alors que l'air est partout présent dans les premières œuvres d'Anne Hébert, on rencontre plus fréquemment les éléments de la terre et du feu dans les œuvres de maturité, *le Tombeau des rois* (1953), *Mystère de la parole* (1960). Comme chez Garneau, la terre est souvent représentée par les champs et les collines d'une nature champêtre, par le règne végétal aussi. Mais contrairement à ce qui se passe dans l'œuvre de Garneau, la terre, le végétal, l'arbre ne valent pas nécessairement par leur association avec l'air, le ciel ou le vent. Le tellurisme est nettement perceptible dans la poésie d'Anne Hébert, qui célèbre de véritables « noces » avec cet élément : « Des flèches d'odeur nous atteignent, nous liant à la terre comme des blessures en des noces excessives³³. » Associée à la nature, aux parfums, aux couleurs, aux sons, dotée d'une sensualité animale, la terre dans *Mystère de la parole* devient une sorte de mythe. Mythe de l'origine, de la genèse, mythe de la Terre-Mère : « Soudain la faim déliée s'agenouille sur la terre, y plante son cœur rond comme un lourd sommeil. [...] Le chaume cru crève la campagne, la vie souterraine laisse percer sa chevelure verte. Le ventre de la terre découvre ses fleurs et ses fruits au grand soleil de midi³⁴.

À l'instar de la terre, le feu a chez Anne Hébert une importance beaucoup plus grande que chez Garneau. En premier lieu, un feu positif, élé-

31. SE (*les Songes en équilibre*, Montréal, Editions de l'arbre, 1942, 100 pages), p. 17-18.

32. A. Hébert, « Plénitude », *Amérique française*, vol. IV, n° 1, octobre 1944, p. 33.

33. P (*Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, 109 pages), p. 73-74.

34. P, p. 77.

ment de chaleur et de sécurité, souvent lié au monde de l'enfance, s'oppose au feu destructeur de son cousin. Dans le poème « la Chambre d'enfant », un exemple parmi beaucoup d'autres, le poète parle d'« un univers perdu » où « deux sphinx tigrés montent la garde » : ce sont « deux chats qui gardent le feu au temple³⁵ ». De plus le feu, élément dynamique, rejoint l'intensité du jour et du midi, car le monde extérieur chez Anne Hébert est souvent conçu en termes de flamme et de forge : « Midi brûle aux carreaux d'argent / La place du monde flambe comme une forge » ; ou de passion du monde : « Dans un pays tranquille nous avons reçu la passion du monde, épée nue sur nos deux mains posée / Notre cœur ignorait le jour lorsque le feu nous fut ainsi remis...³⁶. »

Le feu devient ainsi, dans l'imagerie ardente d'une représentation du monde extérieur, plus qu'une recherche personnelle de chaleur, un enjeu collectif. Il est un symbole de purification, exorcisant les lieux intérieurs obscurs et fermés. Symbole aussi de libération violente, lorsque le poète réclame « le fer et le feu de [son] héritage », prophétise en termes véhéments le « règne du fer et du feu³⁷ ». Dans un des poèmes les plus récents que nous connaissons d'Anne Hébert, le « verbe » et le « feu » tiennent une place primordiale :

Tout un peuple de muets se tenaient sur les barricades
 Leur désir de parole était si urgent
 Que le Verbe vint à leur rencontre de par les rues
 Le faix dont on le chargea fut si lourd
 Que le cri « feu » lui éclata du cœur
 En guise de parole³⁸.

L'eau mystérieuse, inconnue

L'eau, plus que le feu, la terre ou l'air, est selon nous l'élément déterminant de l'œuvre d'Anne Hébert³⁹. En quantité d'abord : l'eau se retrouve non seulement dans sa poésie, mais aussi dans ses nouvelles (surtout *le Torrent*), dans son théâtre (surtout *les Invités au procès* (1952) et dans *les Chambres de*

35. SE, p. 100.

36. P, p. 43, 73.

37. P, p. 92 ; « le Printemps de Catherine », *le Torrent*, p. 126.

38. « Les Offensés », *Poetry Australia*, n° 16, juin 1967, p. 41.

39. En fait le feu, la terre et l'eau pourraient se disputer la première place, mais voici les raisons de notre choix : la terre est essentielle dans *le Tombeau des rois* et *Mystère de la parole*, le feu dans *Mystère de la parole* et *Kamouraska*, mais on peut en dire autant et plus de l'eau dans *les Songes en équilibre*, la quinzaine de poèmes trop souvent oubliés, publiés dans des revues de 1943 à 1947, *le Tombeau des rois* et *Mystère de la parole*. En plus l'élément domine nettement dans les trois pièces de théâtre et dans les nouvelles d'Anne Hébert.

bois (1958). En qualité ensuite : l'eau se caractérise par la richesse et la variété de ses apparitions. D'une manière positive, l'eau est tantôt associée à la musique, comme chez Garneau : « Un son frais / Qui coule tout seul / Comme le son d'une flûte » ; tantôt à la lumière du paysage : « J'ai vu les arbres / Mouillés de lumière au sortir de l'aube ; / La Lumière coulait sur eux, blanche, et comme l'eau⁴⁰. » Souvent aussi, dans *Mystère de la parole* surtout, l'eau est un symbole actif de purification : « Le jour sans peine touche mille villes ouvertes, chaque rue une rivière, chaque lit une fontaine, / Le songe a perdu son enseigne, douce mousse, douce plaie lavée au fil de l'eau⁴¹. » Présentée d'une manière passive enfin, l'eau signifie la région du mystère, de l'inconnu. Les premiers poèmes du *Tombeau des rois* nous présentent une région de solitude, d'« éternelle solitude de l'eau », que le poète désire habiter. Dans « les Grandes fontaines » Anne Hébert s'extasie devant une « eau pure et uniquement fluide », avoue franchement sa « vocation marine⁴² ».

Passive, figée, dormante, ou active, dynamique, l'eau est l'élément auquel le poète s'identifie le plus facilement, celui qui revient le plus souvent dans ses textes. Les personnages qui contrôlent l'eau, comme Bruno, dans *les Chambres de bois*, qui « à la force du poignet faisait monter et descendre le niveau des eaux⁴³ », ou Agnès, dans *le Temps sauvage*, qui avait la certitude, grâce au puits, de garder bien en main les sources du monde, ces personnages-là sont les autoritaires et les tout-puissants, ceux qui dominent le monde. L'élément eau ne connaît pas de limites, rend tout possible, de la révolte de Catherine qui s'affranchit au contact de la mer, à la destruction finale de François attiré par le gouffre du torrent.

La matière dynamique de Giguère

Chez Giguère, un texte représentatif d'*En pays perdu* (1956), où sont présents trois des quatre éléments, nous donne le ton de ce qu'est sa poésie matérielle :

Il suffit parfois d'un mot pour déterminer le sens du ruisseau, un geste et le torrent vient. Le feu roule dans sa braise les actes inutiles : mornes heures à espérer un retour de marée salulaire. La fumée monte vers un

40. SE, p. 26 : « Aube », *Gants du ciel*, n° 4, juin 1944, p. 6.

41. P, p. 90.

42. P, p. 17-18.

43. CB (*les Chambres de bois*, Paris, Seuil, 1958, 189 pages), p. 181.

ciel obscurci par mille regards perdus, une petite nacelle en vol libre laisse croire toutefois à un air pur⁴⁴.

L'eau est présente sous la forme du « ruisseau », du « torrent », de la « marée » ; le feu « roule » ; la fumée « monte » et le vol est « libre » : les trois éléments sont actifs. La poésie élémentaire de Giguère est dynamique.

L'air est quelquefois un jeu gratuit, « un rayon de lumière que nous faisons jouer / pour le seul plaisir de rire⁴⁵ », ou un rêve de pure lévitation : une « douceur qui vous fait vous arracher du sol et planer dans l'air limpide, en proie à l'extase du rêve⁴⁶ ». Mais la plupart du temps, contrairement à Garneau ou à Anne Hébert chez qui l'air est associé au végétal, à l'eau, à l'arbre, au feuillage, à la recherche d'un équilibre impondérable et abstrait, chez Giguère l'élément est employé dans un sens pratique. L'air, la lumière, la liberté de mouvement sont des choses dynamiques et nécessaires à la vie.

On peut en dire autant de la terre. Chez Garneau la terre est celle des champs et des végétaux, ou la prison terrestre d'où le poète veut s'évader par la voie des airs. Nous assistons chez Anne Hébert à de véritables « noces » avec la terre, par exemple dans la « descente » au tombeau des rois. Or le rituel de la « descente » est repris et accentué chez Giguère, surtout dans *Yeux fixes* (1951) et *En pays perdu*. On assiste dans ces recueils à de véritables plongées vers l'intérieur de la terre :

Je suis de plus en plus perpendiculaire au sol, perpendiculaire au sol en même temps que parallèle à la route qui mène à l'intérieur des terres. JE SUIS LE MINISTRE DES AFFAIRES INTÉRIEURES, ... plonger, revenir à la surface... et replonger plus profondément, toujours plus profondément⁴⁷.

Une citation tirée de *Midi perdu* (1951) — « Nous commençons à apprendre qu'il y a trois fois plus d'eau que de terre » — nous en dit déjà beaucoup sur l'indice de fréquence de l'eau dans l'œuvre poétique de Giguère. L'eau est souvent représentée dans un contexte de nécessité vitale, par exemple le « filet d'eau de vie » par rapport à l'« oasis », la « rivière » pour le « moulin de Miror », la « marée » dans l'« océan⁴⁸ ». L'élément est synonyme de tout ce

44. DR (*le Défaut des ruines est d'avoir des habitants*, Montréal, Erta, 1957, 107 pages), p. 101.

45. FN (*Faire naître*, Montréal, Erta, 1949, non paginé).

46. « Saisons polaires », *Amérique française*, vol. XII, n° 6, décembre 1954, p. 405.

47. AP (*l'Âge de la parole*, Montréal, Hexagone, 1965, 170 pages), p. 91.

48. DR, p. 32, 90, 98, 107.

qui est vie et mouvement : « J'avance, dit le narrateur de *Yeux fixes*, j'avance comme l'eau de la rivière, ... poursuivre ma course, de plus en plus dénudé, de plus en plus fort⁴⁹. » C'est sans doute la raison pour laquelle l'eau est invariablement associée au thème de l'amour sensuel ou sexuel, ou à la fécondité féminine : « Les mouvements de ton corps / sont les marées qui m'emportent / loin loin d'ici⁵⁰. » La femme aimée est la « déesse familière » qui va boire « à la source ». Son corps est « ruisselant, tige pâle au sortir de l'eau », son sein, « le seul vrai ruisseau... entre mes mains⁵¹ ». La femme connaissant les pouvoirs de l'eau est celle qui possède le mystère de la vie :

sur le sable la mariée toute nue
attend la grande main salée de la marée
et un seul grain de sable déplacé démasque soudain
la montagne de la vie⁵².

La puissance génétique du feu

L'eau (la mer, la marée), liée au thème de la femme féconde, nous amène à la création de la vie. Mais c'est le feu qui davantage chez Giguère est à l'origine de toutes choses. Dans son premier recueil, *Faire naître* (1949), dans un poème intitulé « l'Homme démesuré », le poète, en pleine nuit, allume d'abord « un grand feu dont les flammes lui servent d'abri ». Cet acte initial est caractéristique d'une attitude qui se répétera souvent chez Giguère. Combien de fois le poète ranime-t-il, à même les cendres éteintes, un « feu furieux ». Combien de fois fait-il jaillir, des plus noires ténèbres, des « feux sauvages ». Et à l'origine du feu il y a « sa course interminable / ... [qui] a pris naissance à la naissance⁵³ ». C'est dire l'éternité et la toute-puissance de sa magie.

C'est dire aussi son originalité. Car le feu n'est pas seulement lié au concept de naissance, de genèse. Positivement il est aussi associé à l'amour. Le vocabulaire érotique chez Giguère compte toutes sortes de variations sur la matière et le symbole du feu. Le poète insiste sur la nécessité de « retrouver le goût du feu dans les gestes quotidiens / L'amour aidant l'ampleur du brasier⁵⁴ ». Près du feu les amants « se cristallisent », redécouvrent l'« ardeur

49. AP, p. 89.

50. AP, p. 162.

51. AP, p. 156, 68 ; NA-J (*les Nuits abat-jour*, Montréal, Erta, 1950, non paginé).

52. AP, p. 108.

53. DR, p. 43, 85 ; AP, p. 101.

54. « Dolmen », *la Barre du jour*, nos 11-12-13, décembre 1967-mai 1968, p. 153.

du brasier ardent⁵⁵ ». Dans *Adorable femme des neiges* (1958), « le silence prépare un feu parfait / à l'ombre même de nos désirs » ; on y parle de la femme aimée comme de celle qui porte « une couronne de feu », celle qui « flambe / ardente au courant des saisons », celle qui attise les désirs et exalte l'amour. Ce ne sont pas là les seules prérogatives de la bien-aimée ; en plus « à la lisière de sa flamme / se consomment les lourds fagots d'hier⁵⁶ ».

C'est l'un des principaux rôles du feu en effet que de consumer toute trace d'un passé inutile et stérilisant :

Le temps est venu de passer par le feu
doubler la flamme à l'instant fatal
pour n'avoir des châteaux que l'essentiel⁵⁷.

Le temps est venu pour le « feu adulte » d'incendier le « jeu abandonné » de l'enfance, les châteaux merveilleux de l'adolescence. L'heure a sonné pour le poète de livrer au feu son « passé debout sur le bûcher ». Place maintenant au « paysage purifié / lavé par le feu », car le « passé incendié n'appelle pas nécessairement la métamorphose en statue de sel⁵⁸ ».

Le passé incendié appelle plutôt un présent actif. Place donc au feu dynamique, explosif même : « Il faut pouvoir arriver à tout faire sauter / à feu et à sang / puis enjambe⁵⁹. » Ce rôle explosif du feu est surtout présent dans *Yeux fixes* et *En pays perdu*. Associé au volcan, à la forge, au métal, à la grenade, le feu atteint dans ces recueils une violence sans précédent. Une violence qui ne se compare pas au dynamisme du feu chez Anne Hébert par exemple. Cette dernière, dans *Mystère de la parole*, fait appel « au fer et au feu de son héritage », alors que Giguère dans *Yeux fixes* se place « au centre du feu », vit « constamment en état d'éclatement⁶⁰ ». Chez lui tout prend son origine dans le feu, « tout s'illumine à partir du noyau central du foyer où rage le désir de consumer ». Et tout avenir semble lié au feu :

Les couteaux rouillés dorment dans leur proie pendant que sur de noires
enclumes se forgent les lames vierges de demain⁶¹.

55. TP (*Trois pas*, Montréal, Erta, 1950, non paginé).

56. AP, p. 151, 153, 156.

57. AP, p. 24.

58. « l'Aube incendié » dans NA-J : AP, p. 112, 143.

59. AP, p. 101.

60. AP, p. 90, 92.

61. DR, p. 86, 44.

Chamberland : la violence « élémentaire »

Pour définir la nature de l'univers élémentaire de Chamberland, ouvrons son premier recueil de poésie, à un poème intitulé « Dérason » ; nous y découvrons un véritable credo de sa rêverie matérielle :

Ce soir j'ai le goût d'être vaincu ; ce matin je suis de ceux qui meurent sans révolte. Mais je récidiverai : en plein midi plein fer plein cri. [...] Prospection du Feu à l'intime de nos os... [...] Je cherche avant tout mes bois, mes lignes, mes images, les linéaments de ma fureur et de mon prestige... Je fais profession de chair et de sang, de terre et d'os, les quatre éléments — que je les nomme selon l'ordre d'une déclamation rageuse... [...] Je résilie les vérités rangées et m'en retourne d'où le vent est venu : je n'ai point affaire avec les songes qu'on habite. Je suis le tourment et le tourbillon, quelle main saura me dompter⁶² ?

Les quatre éléments chez Chamberland, ce poète qui « récidive » par le « fer » et par le « cri », qui se veut « tourment » et « tourbillon », sont conçus et déclamés dans la fureur et la rage. Le dynamisme de l'univers matériel de Giguère, sa volonté inébranlable de destruction en vue de reconstruction, le ton fulgurant de *Yeux fixes* et de *Midi perdu*, tout cela est encore amplifié chez Chamberland. Dans *Genèses* (1962), dans *Terre Québec* (1964), dans *l'Afficheur hurle* (1965), dans *l'Inavouable* (1967), les éléments sont non seulement dynamiques, mais violents.

Non qu'il n'y ait place que pour la violence dans cette poésie. Un peu partout dans *Genèses*, et surtout dans la première partie (« Périr lumineuses »), la rêverie matérielle est souvent conçue et exprimée sur un ton modéré. L'air par exemple est quelquefois associé à un retour à l'enfance, à un désir de liberté gratuite ; comme chez Garneau ou Anne Hébert, la rêverie se fait alors douce et passive : « trop souvent ma tête roule comme un cerf-volant dans les abattis de lumière je rêve je rêve... enfant lorsqu'on le sait comme on hésite⁶³ ». Mais ailleurs l'air, le vent, la lumière font partie d'un contexte dynamique : « ...l'espace hors de ses gongs / les fruits ouverts l'air ébloui / ... l'aube énigme éclaté⁶⁴ ».

62. G (*Genèses*, Montréal, Cahiers de l'A. G. E. U. M., 1962, 94 pages), p. 44-45.

63. G, p. 14.

64. TQ (*Terre Québec*, Montréal, Déom, 1964, 75 pages), p. 47.

Occasionnellement l'eau, comme l'air, donne lieu à une paisible rêverie sur la nature, rêverie marquée par la grâce et la légèreté de la lumière, de l'aube, du jeu : « Tout à coup le soleil est ce peuplier, ici l'eau vive de ma joie, et mon arbre a un geste très beau... » ; ou : « J'ai rêvé d'eau, l'aquarelle avivait dans mon œil l'amitié de l'eau : / fraîche contrée remise à des luxes fortuits⁶⁵. » Mais sauf ces quelques passages de *Genèses*, l'eau irradie dynamisme, force, puissance : « entends le long cri rauque des rigoles rompre mon corps aux torsos brises de démente... tel un torrent livré à sa naissance, tel un fleuve engagé dans sa crue ». L'eau aussi symbolise un amour ardent, impétueux :

les coulées d'avril sur tes épaules et les fusains
de l'orage contre ton dos de nouveau je te
prends aux brouillards de midi
comme ce fin déluge te rend violette soudain
tu es l'électrique marée jugulant les abords
de mes lèvres salivées de roses désirs⁶⁶.

Comparés aux éléments de la terre et du feu, l'air et l'eau sont beaucoup moins importants, tant au point de vue quantitatif que qualitatif, dans l'œuvre de Chamberland. Arrêtons-nous au feu considéré comme matière dynamique, tel que nous l'avons rencontré chez Giguère et chez Anne Hébert. Le feu trouve chez le poète de *Parti pris* un accent neuf. Il y a le feu de *l'Afficheur hurle* et de *Terre Québec*, celui qui éclate comme « aurores léchant le ventre des hauts-fourneaux », celui qui crée les « paysages de la force » et donne lieu au « long cri acéré⁶⁷ ». Il y a le feu qui rejoint l'homme « pour vibrer lance verticale en plein corps du soleil ». Certains hommes seulement réussissent à le « discipliner » : « les hommes affirmatifs [qui] reçoivent les échelles du feu, [qui] se haussent au niveau des Souffles⁶⁸ ». Il y a ce feu que l'amant découvre chez la femme aimée, feu de la chair et du sexe — « Et ton ventre ébloui sous l'invention du feu produit le sexe tropical » —, ce feu qu'il faut réinventer à deux : « ... nous étions Tristan et Yseult moins le philtre... / nous aurions pu inventer le feu à nouveau... / nos deux souffles à la liesse d'une seule forge⁶⁹ »

65. G, p. 9, 10. À ce sujet — la rêverie paisible de l'air et de l'eau —, nous renvoyons le lecteur aux tout premiers poèmes de *Genèses*, où Chamberland imite (consciemment ?) la manière de Saint-Denys Garneau et d'Anne Hébert.

66. TQ, p. 59 ; AH (*l'Afficheur hurle*, Montréal, Parti pris, 1965, 78 pages), p. 31.

67. AH, p. 14 ; TQ, p. 76.

68. G, p. 37, 69.

69. G, p. 60 ; AH, p. 36-37.

Il y a enfin et surtout, passé le niveau individuel, passé le niveau du couple, un feu qui apporte une dimension nouvelle aux éléments des quatre poètes que nous étudions : « en nos corps criblés de sève / en notre sang terre assaillie d'aurore / nous fondrons l'espace au feu d'un pays ». C'est d'une façon collective que Chamberland, dans *Terre Québec*, dans *l'Afficheur hurle*, dans *l'Inavouable*, cherche à faire jaillir un feu, cherche à faire naître un pays : « camarades o bêtes entêtées le rire couve sous l'écorce et les grands craquements du feu natal tressautent dans la mémoire à venir⁷⁰ ».

Vivre « à hauteur de la terre »

Cette nouvelle dimension que nous avons découverte pour le feu, nous la retrouvons aussi pour la terre. Cet élément toutefois n'est pas toujours conçu d'une façon collective : comme chez Garneau, Anne Hébert ou Giguère, la terre est souvent représentative du règne végétal. Chamberland parle de la terre en termes d'« écorce », de « labour », de « sève », de « moisson⁷¹ ». Là où la différence avec les trois autres poètes devient particulièrement sensible, c'est quand il rapproche la terre de la femme aimée. Giguère associait la femme aimée à l'eau, à la neige (*Adorable Femme des neiges*). Chamberland fait allusion à la fécondité féminine en termes de « sèves », de « blé », de « moisson », de « pollen⁷² ». Il identifie l'épouse au « sol élémentaire » : « je touche en toi le sol élémentaire / il n'y a pas d'éternités / que celle de nos mains jouant nouant l'entente de nos corps en l'épaisseur de l'été [...] / par toi je me suis reconnu fils de sauvages faims / par toi j'accède à l'abondance de la terre⁷³ ».

C'est cette identification de la femme aimée à la terre qui est neuve et originale. C'est aussi une identification du poète lui-même à la terre. Dans un texte théorique sur la poésie, Chamberland s'affirme comme un homme « appartenant à la terre », voulant « la nommer, la fonder par la parole, dans le poème ». Dans *Terre Québec* le poète se reconnaît « le devoir nu de commencer » : « je retourne au cœur noir de ma terre je veux boire au sommeil de son nom / la force d'origine et le sang de ses armes⁷⁴ ». La terre est « à

70. TQ, p. 37 ; AH, p. 77.

71. G, p. 17, 29, 44, 88.

72. G, p. 88 ; AH, p. 33-34, 76.

73. I (*l'Inavouable*, Montréal, Parti pris, 1967, 188 pages), p. 35-36.

74. « De la forge à la bouche », *Littérature du Québec*, Montréal, Déom, 1964, p. 289 ; TQ, p. 40.

dire » et « à vivre », et pas n'importe quelle terre, mais la terre Québec : « Homme de cette terre Québec, de ce « pays incertain », je veux nommer le pays », etc.⁷⁵. Le recueil du même nom commence d'ailleurs par un « Poème d'appartenance » qui en soi est éloquent :

retourné au nu langage
à ton visage ô terre égal à mon silence
à ma naissance à mon retour au profond de ton âge
à la vérité du labour de la biche sortie du
sommeil des forêts
et de la bête brune qui bêle renversée d'amour
sous le dieu immédiat
ô mère et ma propriété ma substance abîme
murmurant sous l'écume des mots
je te rends nu mon corps
crible sa nuit de sèves⁷⁶

Il suffit de savoir que *Terre Québec* se développe sur cette lancée, « à hauteur de la terre ». Le poète revient continuellement sur ses « épousailles » avec la terre Québec, la colère de cette terre, sa fureur, son impuissance, sa révolte. Modulant, variant à l'infini, Chamberland, au nom d'un « NOUS » collectif, « rançonne la TERRE QUÉBEC⁷⁷ ».

Si nous essayons de récapituler nos observations sur les éléments à l'aide d'un tableau, deux perspectives sont importantes à souligner : la perspective individuelle et la perspective collective. Pour faciliter la compréhension nous avons conçu le tableau suivant : (page 70)

D'un point de vue individuel (axe vertical), on ne peut bien sûr que résumer à grands traits ce qui a déjà été vu en détail. Garneau accorde peu d'importance au feu et a une conception négative de cet élément. La terre (en troisième place) n'est pas valorisée en tant que telle, mais utilisée comme point de départ pour une évasion dans l'air. L'eau et l'air, les deux éléments les plus importants, sont presque toujours groupés. Il sont fréquemment associés au règne végétal et conçus dans une perspective de jeu. Éléments plutôt passifs que dynamiques, ils sont l'objet d'un jeu libre et gratuit.

75. TQ, p. 40.

76. TQ, p. 9.

77. TQ, p. 19.

Cette préoccupation du jeu se vérifie aussi dans le premier recueil d'Anne Hébert, surtout en relation avec l'élément de l'air (en 4^{ème} place et très peu employé autrement). La terre, associée aux règnes végétal et animal, est l'objet d'un plus grand enracinement que dans l'œuvre de Garneau. Le feu est fortement valorisé dans les derniers poèmes d'Anne Hébert, il devient presque un symbole collectif. Mais il reste que sa poésie se place avant tout sous le signe de l'eau, une eau ambivalente, passive et active, surtout une eau du mystère et de l'inconnu, lieu (piège) de mirage et de contemplation narcissique.

L'air est l'élément le moins cité chez Giguère, mais quand il est présent, c'est d'une façon active, dynamique. L'élément terre va dans le sens d'une plongée vers l'intérieur, toujours plus poussée et souvent associée au feu. L'eau est essentiellement dynamique et féconde (l'amour). Le feu est l'élément central, lié à la naissance, à l'amour, à la violence et à la destruction, à un avenir possible enfin. La principale caractéristique de tous ces éléments est

	SAINT-DENYS GARNEAU	ANNE HÉBERT	ROLAND GIGUÈRE	P. CHAMBERLAND
1 ^{re} place	AIR dynamique passif-refuge	EAU passive-refuge mirage	FEU violent-explosif espoir-avenir	TERRE identification appartenance
2 ^e place	EAU passive et négative	FEU dynamique	EAU destructrice et féconde	FEU violent-nécessaire collectif
3 ^e place	TERRE évasion-air	TERRE enracinement	TERRE plongée dynamique	EAU dynamique-lutte
4 ^e place	FEU négatif et destructeur	AIR passif	AIR dynamique	AIR dynamique

qu'ils sont dynamiques. Même constatation pour Chamberland. Dynamisme de l'air, même si cet élément est peu utilisé. Dynamisme de l'eau et, encore plus, dynamisme du feu, qui devient symbole collectif, associé au pays, relié étroitement à un « faire ». L'élément privilégié de Chamberland enfin, la terre, constitue un symbole d'appartenance collective.

Horizontalement, le schéma présente certaines courbes d'évolution d'un poète à un autre, offre la possibilité d'une synthèse qui nous semble des plus significatives. En ce qui a trait à l'air, il faut remarquer la progression descendante : élément le plus important pour Garneau, il devient le moins important chez les trois autres poètes. L'eau, l'élément privilégié d'Anne Hébert, déjà important chez Garneau (en deuxième place), subit un recul chez Giguère et Chamberland. Quant au feu, rare et destructeur chez Garneau, il devient important avec Anne Hébert (deuxième place), capital chez Giguère et Chamberland. De négatif, il devient positif, dynamique et même explosif (symbole collectif), marquant une des évolutions les plus intéressantes du tableau. Enfin la terre, en troisième place chez Garneau, Anne Hébert et Giguère, atteint le premier rang chez Chamberland. L'évolution se fait dans le sens d'une prise de possession et d'un enracinement de plus en plus collectifs.

Toujours à partir de ce tableau schématique, certains traits d'ensemble, plus larges, se dégagent avec netteté. Nous ferons à ce sujet trois observations. En premier lieu, l'air et la terre, par rapport aux fluctuations constantes de l'eau et du feu, apparaissent comme des éléments plus stables ; mais ce sont ceux aussi qui font les sauts les plus remarquables. Ensuite, si l'on considère les deux extrémités du schéma, le groupe des quatre poètes semble assez clairement divisé, avec Saint-Denys Garneau et Anne Hébert d'un côté, Giguère et Chamberland de l'autre. En ce sens, Saint-Denys Garneau et Chamberland sont presque diamétralement opposés : sauf pour la terre, les quatre éléments, chez ces deux poètes sont exactement contraires en ordre d'importance. De la même façon, en groupant Saint-Denys Garneau et Anne Hébert, puis Giguère et Chamberland, trois des éléments les plus importants chez les deux premiers poètes se trouvent être l'eau (deux fois) et l'air (une fois) ; pour les deux autres poètes ce sont le feu (deux fois) et la terre (une fois).

Enfin, troisième et dernière observation, si l'on examine le tableau de plus près, l'opposition que nous venons de dégager paraît moins complète, moins systématique. Une transition est en effet ménagée d'Anne Hébert à Giguère. Pour les éléments les moins importants, l'air et la terre, leurs places

relatives sont symétriques (au troisième et quatrième rangs). Le deuxième et le premier rangs constituent un rapport inverse entre les éléments de l'eau et du feu. Nous passons d'une eau mystérieuse, inconnue, d'une eau-mirage chez Anne Hébert à une eau dynamique et féconde chez Giguère. D'un « appel » au feu chez Anne Hébert à un feu violent et « essentiel » chez Giguère.

2^e partie: LIEUX SYMBOLIQUES ET ÉVOCATIONS MYTHIQUES

Les éléments ne sont pas les seuls indices de ce que nous appelions au début de cette étude la caractérisation de base d'une œuvre poétique. Sans doute la rêverie matérielle est-elle très significative ; elle ne nous semble pas, en soi, suffisamment probante. C'est pourquoi, poursuivant nos investigations, nous enquêterons sur les lieux particuliers et privilégiés des quatre poètes. Ces recherches nous amèneront à percer la figure, le mythe central de chacune de ces œuvres.

La réduction de l'espace vital

Une analyse de la poésie de Garneau nous fait découvrir deux catégories principales de lieux. Il y a d'abord les lieux ouverts, plus précisément la poursuite des lieux ouverts. Comme l'indique le poème liminaire des *Regards et jeux dans l'espace*, Garneau est à la recherche d'un lieu idéal, qui serait un équilibre impondérable dans l'air, une liberté de mouvement suivie d'une fixation assez semblable au phénomène de la lévitation. À quelques occasions dans son recueil, surtout dans « Esquisses en plein air », le poète retrouve une légèreté euphorique dans l'air (associé à l'eau et au feuillage) ; il échappe à l'« attraction centrale » pour « éclater dans l'Au-delà », quitte « le monticule impossible au milieu⁷⁸ ». Ce sont là les quelques réussites. La plupart du temps les lieux sont fermés, clos sur eux-mêmes ou au mieux ambivalents. Jacques Blais note que le manoir est « tour à tour refuge où le poète se blottit et se replie sur lui-même, et prison d'où le séquestré veut s'élancer vers des libertés prometteuses ; tour à tour château du souvenir et gouffre de l'ennui, havre de paix et tour d'angoisse⁷⁹ ». Le même genre de remarques pourrait s'appliquer

78. PC, p. 79, 214.

79. Jacques Blais, *Un Nouvel Icare*, p. 39.

à la terre (la planète), qui est à la fois attraction irréversible et point de départ pour une évasion dans l'espace.

Si les évasions sont encore possibles dans *Regards et jeux*, elles sont très peu nombreuses, voire inexistantes dans *les Solitudes*. La maison fermée, les murs qui se referment, la chambre vide qui oppressent le prisonnier lui communiquent un sentiment de claustrophobie obsédant :

Je songe à la désolation de l'hiver
Aux longues journées de solitude
Dans la maison morte —
Car la maison meurt où rien n'est ouvert
Dans la maison close, cernée de forêts⁸⁰.

Le paysage dévasté, la nuit, le désert, la nature hostile sont des lieux qui contraignent, gênent, réduisent le poète : « Et dans cette espèce de désert de la dernière aridité / Et dans cette lumière retirée derrière un mur infranchissable de vide⁸¹ ». Garneau finit par voir son corps sous la forme d'une cage d'os, évoque les milieux fermés du cercueil, du puits, du trou, d'où le célèbre : « Je suis une cage d'oiseau / Une cage d'os / Avec un oiseau⁸² ».

Non seulement les lieux concrets, mais certains lieux abstraits possèdent un terrible pouvoir d'emprisonnement. La poésie de Garneau développe un système géométrique complexe de globes et de sphères hermétiquement fermés. Après avoir découvert que « ... la terre n'est pas plate / Mais une sphère et que le centre n'est pas au milieu / Mais au centre », que le globe est « tout mesuré inspecté arpenté », le poète-géomètre se force à « raccourci[r] l'enjambée et s'attarde à venir », s'ingénie à

...devenir subtil
Afin de, divisant à l'infini l'infime distance
De la corde à l'arc,
Créer par ingéniosité un espace analogue à l'Au-delà⁸³.

Peine perdue, car le jeu se fait extrêmement compliqué, « d'une implacable constance dans sa marche au bout qui est le centre / Cette prison ». Le poète se rend compte à la fin que c'est lui l'objet, la victime du jeu, que ses efforts,

80. PC, p. 68 ; voir aussi p. 39, 77, 85, 160.

81. PC, p. 188 ; aussi p. 68-69, 81, 201.

82. PC, p. 96 ; aussi p. 108-109, 147, 148, 183, 189, 194.

83. PC, p. 79-80.

comme ses pas, tombent dans le vide : « Ils [les pas] se placent en cercle et vous regardent avec ironie / Prisonnier des pas perdus⁸⁴ ».

Dans les derniers poèmes des *Solitudes* la situation est désespérée. Rien ne sert d'essayer de retrouver « l'air libre et la lumière », car on a atteint le bout du monde : « La terre notre image / ... c'est maintenant le bout du monde cela / ... On en est là. » Tous les lieux de Garneau finalement se referment sur lui. Il est prisonnier non seulement des lieux fermés de son univers, mais aussi bien de sa propre création esthétique, son poème :

Je me heurterai à toi maintenant [parole-poème]
Comme à toute chose étrangère
Et ne trouverai pas en toi de frisson fraternel [...]
Tu es déjà parmi l'inéluctable qui m'encercle
Un des barreaux pour mon étouffement⁸⁵.

Du royaume sous-marin au retour sur « la place du monde »

Avec les premiers recueils d'Anne Hébert nous pénétrons dans un monde de lieux fermés semblable à celui de Garneau. La chambre, la maison et le château sont les trois lieux de séjour les plus cités par l'auteur des *Songes en équilibre*, du *Tombeau des rois* et des *Chambres de bois*.

Replié dans sa solitude, retiré dans sa chambre aux « murs luisants », au « plafond d'or », aux « fenêtres fermées », le poète-enfant ne veut pas être dérangé dans son songe, ses chimères. De la même façon Michel et Lia bannissent toute présence importune de leurs veilles schizophréniques. Ces attitudes de repli sur soi de l'enfant, de l'adolescent sont caractéristiques de l'œuvre d'Anne Hébert. En ce qui a trait à la maison par exemple, le repli sur soi est lié à la présence de la mère. Dans le poème « Minuit », à la question « Et, si l'on me demandait / Pourquoi / Je suis heureuse / Près d'elle [la mère] / Dans le cloître / De la maison », le poète répond : « Seuls les bras de ta mère / Sont assez serrés autour de toi⁸⁶ ».

La maison est symbole de sécurité, aussi bien le « cloître » des *Songes en équilibre*, que la « maison retirée, fermée » de la mère Agnès dans *le Temps sauvage*, que la « maison bien close » du père de Catherine dans *les Chambres*

84. PC, p. 155-156.

85. PC, p. 123, 179.

86. SE, p. 13, 71-72.

de bois. Quant au château, ce ténébreux et mystérieux domaine, avec ses jardins glacés, ses fontaines, ses effluves mortes, il donne naissance au même phénomène. La « Vie de château », comme la chambre de l'enfant ou la maison maternelle, provoque la fascination de son occupant et joue un rôle de défense contre le monde extérieur. Avec en plus la menace de mort :

L'enchantement pervers de ces lieux
Est tout dans ses miroirs polis
La seule occupation possible ici
Consiste à se mirer jour et nuit.
Vois, ces glaces sont profondes
Comme des armoires
Toujours quelque mort y habite sous le tain⁸⁷.

Autour de ces trois lieux fondamentaux gravitent un nombre considérable d'autres lieux fermés, à peu près tous synonymes d'asphyxie et de mort. Mais le poète-enfant, devenant adulte, s'adapte de moins en moins aux lieux de captivité. L'habitation des murs, parois de silence, armoires, globes de verre, cavernes, villes-prisons est ressentie comme une contrainte. Anne Hébert prend conscience que l'accumulation des symboles de mort — étuis, reliquaires, boîtes scellées, abîmes, cercueils, lits de bois noir⁸⁸ — ne fait qu'établir la mesure exacte de sa propre mort. Le lit de bois noir de la « Chambre fermée » la contient et l'enferme strictement. Dans « le Château noir » elle « imagine le sombre et dernier étui / De [ses] cheveux monstrueusement longs / Froids comme des feuilles... / [L']enveloppant toute⁸⁹ ».

Nous avons vu le poète reclus dans la chambre ou la maison, réduit à la vie étouffante du château, isolé dans des espaces de plus en plus oppressants ; voyons-le maintenant enveloppé de son élément privilégié, l'eau. Le fond de l'eau est la résidence naturelle d'Anne Hébert. Un lac, une mer, un puits, un marais, tout chez elle est prétexte à une descente au fond de l'eau. Dans *les Songes en équilibre* et *le Tombeau des rois* elle a constamment recours à des images de retraite dans un royaume sous-marin : « Le silence de la nuit / M'entoure / Comme de grands courants sous-marins. / Je repose au fond de l'eau muette et glauque⁹⁰ ». (À ce sujet il faudrait aussi citer l'abîme

87. P, 54 ; aussi SE, p. 50-51, 69-70.

88. P, p. 37, 42-43, 44, 45.

89. « Le Château noir », *Gants du ciel*, n° 4, juin 1944, p. 16.

90. P, p. 24.

du torrent, dernière demeure de François, et la noyade collective dans l'étang-gouffre des *Invités au procès*.) Le poète donc se trouve en pays connu partout où il est entouré d'eau. Il habite le milieu aquatique, comme Garneau les espaces aériens, d'une manière si parfaitement naturelle qu'il ne fait plus qu'un avec lui. « Je suis en elle / Mêlé à elle / Comme le sel », dit-il de la mer, et il ajoute :

Je marche au fond de la mer,
Je respire l'eau,
Calmement, comme de l'air.
Tout est vert et translucide ;
J'habite un palais vert⁹¹.

Comme Saint-Denys Garneau, c'est consciemment qu'Anne Hébert descend au fond des eaux, ou à l'intérieur de la terre. Jean Éthier-Blais remarque au sujet de son œuvre que ce « n'est pas une poésie de surface, mais de descente. [...] Ce sont des images de vville. Elles sont tournées vers l'intérieur de la terre, ou du cœur⁹² ». Elle-même affirme « plonger » intentionnellement, « ferme[r] les yeux / Pour la continuité de la nuit / La perpétuité du silence / Où [elle] sombre⁹³ ». À l'encontre de son cousin toutefois, c'est avec la secrète intention de remonter qu'elle va au fond des lieux et des choses comme cette « graine perdue », enfouie dans la terre mais qui, « pendant sa vie cachée », n'attend que le moment propice pour livrer son « message », « manifester sa joie au monde » ; ou, comme lors de cette lente et consciencieuse descente au fond du tombeau des rois, pour revenir « au jour et à la lumière », « livide et repue de songe horrible », « les morts hors de moi⁹⁴ ».

L'exorcisme des lieux fermés uni à la ferme volonté d'un retour aux lieux ouverts ne se produit que sur le tard dans l'œuvre d'Anne Hébert, mais il n'en est pas moins réel. Dans certains poèmes de *Mystère de la parole* (« Naissance du pain », « Alchimie du jour », « Printemps sur la ville », « Annonciation »), l'action se déroule sur la « place du monde », dans la lumière vive et crue, dans le « plein feu du Midi⁹⁵ ». Catherine quitte les « chambres de bois » dans la

91. « Ballade d'un enfant qui va mourir », *Gants du ciel*, n° 4, juin 1944, p. 19.

92. J. Éthier-Blais, « Anne Hébert et Paul Toupin — Fleurons glorieux », *Signets II*, Montréal, C. L. F., 1967, p. 199.

93. P, p. 24.

94. SE, p. 145-146 ; P, p. 61.

95. P, p. 76-79, 80-83, 90-91, 98.

dernière partie du roman pour aller se régénérer près de la mer, reprend contact avec les couleurs et les odeurs, avec la merveille du jour. Dans la troisième pièce de théâtre, *le Temps sauvage*, la maison d'Agnès, d'abord impénétrable, cachée dans les bois, est à la fin « ouverte toute grande, comme une gare, une loterie, un bazar, . . . une grande place⁹⁶ ».

L'acheminement vers le lieu exemplaire

Le long périple de la descente, de la plongée au sein de l'eau, de la terre, en soi-même en vue d'une remontée à la surface, est repris d'une façon plus élaborée encore par Roland Giguère. Les lieux fermés, voire désespérément hermétiques, sont partout présents dans *Miror* et *Lettres à l'évadé*. Dans ces recueils les lieux aquatiques — là où le héros vit au ralenti, solitaire et abandonné —, l'aquarium, les fontaines et les sources stériles, les puits sourds sont considérés comme des lieux normaux. Citons un exemple parmi tant d'autres : « J'ai ici, au mur, une carapace de tortue dans laquelle je m'engouffre quand les heures sont longues, commente le narrateur des *Lettres*, c'est comme si on voyait les images à travers une épaisse couche d'eau⁹⁷ ». Cette même vie en retraite, dans des lieux de paix et de calme, privés de toute activité (jardins, palais, tours), est particulièrement recherchée par des personnages du type de *Miror* : « Il en est d'autres, dit-il en parlant de lui-même, qui se construisent des abris, tissent des puits, peignent des forêts vierges . . . pour pouvoir s'y retirer et vivre en paix⁹⁸. »

Parmi ces lieux, il faut noter le château et les ruines, presque toujours associés à l'enfance et au désir d'évasion, à l'inactivité, au non-engagement. « Pour acquérir un château, conseille le poète : dérouler les plages de sable fin de son enfance et faire ample provision de ruines. » L'inconvénient c'est que ces lieux isolés et bien protégés jouent de mauvais tours à leurs habitants, se transforment en murs fortifiés, en cellules, en prisons : « *Miror* était appuyé au mur, ce même mur qui depuis son enfance cernait sa demeure, infranchissable muraille de Chine. » En fait les tentatives d'évasion ne sont qu'une illusion, l'évasion n'étant qu'un cercle vicieux :

96. TS (*le Temps sauvage* (1963), Montréal, HMH, 1967, 187 pages), p. 78.

97. DR, p. 63 ; aussi p. 25, 31, 64, 79 et AP, p. 46, 79, 90, 91.

98. AP, p. 98-99.

On habite ici, on rêve d'être ailleurs, on croit vivre là, on part en voyage, on revient, on ne part plus, on n'a jamais bougé d'ici, on reste, on n'est plus ici, on est parti, on est là... Mais à la fin où sommes-nous ? [...] A quoi bon voyager !... Miror avait tout simplement décrit un grand ceun boomerang, était revenu à son point de départ. C'était à recommencer⁹⁹.

Midi perdu, *En pays perdu*, *l'Âge de la parole* décrivent des lieux semblables. Mais ils sont souterrains et, différence notable, ils sont souvent ambivalents. Les tunnels, les noirs cratères, les fours à chaux, les trous sont des lieux étranges et saugrenus, mais le trajet du poète ne se fait plus dans un seul sens. C'est-à-dire qu'il s'agit bien d'une descente à l'intérieur de la terre et de la nuit ; mais il est aussi question dans *Midi perdu* d'un retour à un lieu ouvert, au jour et à la lumière. Dans *l'Âge de la parole*, le château, synonyme de vie fermée et sclérosée, doit « passer par le feu » pour qu'il n'en reste que l'« essentiel ». Même Miror, exilé dans son aquarium, conserve cette « étrange obsession de vouloir toujours aller plus haut », cherchant « de l'air pur¹⁰⁰ ».

Avec *Yeux fixes* le mouvement de remontée atteint sa phase la plus dynamique. On assiste chez Giguère à une réaction contre les lieux qui le confinent et l'étouffent. Le narrateur du poème se trouve dans le sous-sol de la terre, non pas replié sur lui-même mais au centre d'un volcan, centre de feu et de lave, origine d'une explosion vers l'extérieur :

Bientôt le volcan sonnera midi et je serai dans sa bouche crachant moi-même le feu et la lave... Je serai au centre du feu, explosant comme une grenade, projetant partout le sang avalé depuis vingt années... Je fuse (24).

Le narrateur vit donc avec l'intensité d'un métal en fusion, toujours prêt à éclater (« Vivre constamment en état d'éclatement »). Et malheur à ceux qui ne peuvent pas vivre à l'intérieur d'un volcan, car un jour, prédit Giguère, il y aura le chaos partout, « tout s'obscurcira et alors tous, pas seulement quelques-uns, se chercheront... malheur à ceux qui ne seront pas un peu habitués à la nuit¹⁰¹ ».

99. DR, p. 34, 54, 73 ; aussi p. 17, 36, 62-63 et AP, p. 106.

100. AP, p. 24 ; DR, p. 20.

101. AP, p. 90, 92, 99-100.

Après avoir vécu au milieu de la nuit et du chaos, en pleine explosion, résultat d'une trop longue réclusion, le poète part à la recherche d'un équilibre. Il aspire maintenant à des « lieux exemplaires », ni hermétiquement clos (l'aquarium), ni violemment ouverts (le volcan). Les recueils *Lieux exemplaires* et les *Armes blanches* surtout, mais aussi *Grimoire*, *Signaux* et certains poèmes de *l'Âge de la parole* viennent confirmer le sens du titre « le défaut des ruines est d'avoir des habitants ». C'est-à-dire qu'au milieu des décombres l'homme est toujours prêt à édifier, à reconstruire. Au milieu des « glaces », en pleine « saison polaire », il est là à espérer un « été torride¹⁰² ». Du « noyau de la nuit, comme le dit si bien Miron, la poésie de Giguère habite, ... crée notre espace imaginaire qui appelle et suscite le réel¹⁰³ ».

Les poèmes « Équilibre quotidien », « Jour clair », « Pur intervalle » (*Lieux exemplaires*) nous annoncent la disparition des monstres et des derniers fossiles, lesquels font place à une construction nouvelle, à un équilibre précaire. Les derniers aphorismes de *Grimoire* recommandent de « s'aveugler pour ne pas voir les bornes », d'« éviter les sentiers battus », de « ne jamais demander son chemin à qui ne sait pas s'égarer ». C'est ainsi que Giguère découvre le « paysage nouveau » dont il est question dans « l'Échelle humaine¹⁰⁴ ». C'est ainsi qu'il apprend à détecter « les côtes étincelantes d'un continent nouveau », à se diriger par la « voie ouverte » sur un « espace ouvert¹⁰⁵ ».

La reconquête d'une terre habitable

Le paysage, le continent, la terre nouvelle que Giguère entrevoit et vers laquelle il se dirige, Chamberland, lui, y prendra pied et la nommera pour la faire sienne. Mais il a devant lui un long parcours à franchir avant d'arriver à son but. Il doit partir de loin, d'aussi loin que Garneau avec lequel il partage un grand nombre de lieux. La ressemblance est grande en effet entre les hori-

102. « Saisons polaires », *Amérique française*, vol. XII, n° 6, décembre 1954, p. 405.

103. Gaston Miron, « Une poésie d'invasion », *la Barre du jour*, nos 11-12-13, décembre 1967 — mai 1968, p. 127.

104. DR, p. 74 ; AP, p. 126, 129, 130, 131.

105. AP, p. 137, 138.

zons fermés, les paysages d'exil et de froid, les mondes verrouillés que les deux poètes habitent :

monde gris
monde souillé
monde verrouillé
terre à peine émergée du magma préhistorique
terre captive par le sang et par les os¹⁰⁶.

Les visions poétiques de Garneau et de Chamberland se rejoignent par les images communes d'un « paysage pris comme dans un étau », enfermé comme dans un « caveau » ou un « cloître » : « je suis d'avant le nom d'avant la dignité d'être homme, déclare Chamberland, comment aurais-je voix dans ce pays sans nom cloîtré veines à vif sous le fermoir du gel¹⁰⁷ ».

Images d'un paysage, d'un pays refermé sur le poète, mais aussi images de lui-même emprisonné dans son corps, depuis son enfance. L'auteur de *Terre Québec* nous raconte sa naissance dans « les cloîtres glacés du baptême », dans « les coques d'aube gercées dans la honte », dans « le jardin clos des fleurs jamais fanées... aux cloisons du songe ». Il explique comment les mères l'ont solidement retenu et empêché : « je n'y arriverai jamais sortir, ancien recours, cela n'est plus possible¹⁰⁸ ». Comment faire maintenant pour se libérer de toutes les « geôles obscures et dévorantes », des « châteaux d'exil en domaine du froid », des « chambres claquemurées », des « cloisons étanches » ? Comment s'évader des caves, cloaques, cavernes, murailles, prisons qui retiennent sûrement¹⁰⁹ ? Surtout comment échapper à l'aliénation de la prison intérieure, ce que Saint-Denys Garneau appelle sa « cage d'os » ? La série de poèmes « Domaine de l'aveugle », sans doute les plus noirs de l'œuvre de Chamberland, concluent que la vie « étroitement cernée de sordides banlieues de murs moites portes claquant dans le silence des départs » est « comptée mesurée¹¹⁰ ».

Le seul espoir qui reste est d'entreprendre une reconquête de soi-même, de ses lieux essentiels, de son espace viable — ce que Garneau tentait d'ailleurs en vain. L'« afficheur » décide de s'y prendre d'une façon radicale. Il

106. AH, p. 15.

107. TQ, p. 58.

108. TQ, p. 21, 61 ; I, p. 76.

109. TQ, p. 16, 23, 30, 34, 66 ; I, p. 12 et aussi p. 33, 81-82, 85.

110. TQ, p. 63-75.

choisit de reposséder son corps, d'habiter enfin sa chair et son sang, de s'ajuster à sa pleine mesure et à son hérédité. Il affirme, en tant qu'homme, le droit à son lieu et se révolte contre la geôle. La libération des lieux fermés et paralysants se fait grâce à la femme et à l'amour, grâce au poème, mais surtout grâce au poète lui-même. Ce dernier met un terme à la descente, au coulage à pic pour se maintenir à la surface, ou bien il plonge vers le plus bas, là « où on ne peut plus descendre », au « ras des vérités », allant puiser la « libre colère », la « germination des jours terribles », l'énergie brute¹¹¹.

L'énergie du feu par exemple. Chamberland descend pour reconquérir le pouvoir du feu et pour « faire sauter les prisons de l'intérieur¹¹² ». Le « ventre des sols » devient une « rouge fournaise » d'où surgissent l'intolérance et la puissance. Domaine de fer et de feu, la forge est synonyme d'explosion des lieux verrouillés. Le volcan en éruption annonce « le chiffre de l'initial ». Comme chez Giguère nous assistons à l'éclatement du feu et du volcan ; mais avec Chamberland nous faisons plus que discerner les « côtes étincelantes d'un continent nouveau », d'un lieu exemplaire « vers lequel nous devons partir ». Nous nous dirigeons vers ce continent, nous atteignons cette terre.

« Homme de cette terre QUÉBEC, ... je veux nommer le pays, l'arracher aux serres du froid et de la nuit, le délivrer ...¹¹³. » Le poète de *Parti pris* ne sauve pas seulement l'« Enclos » de son enfance et de sa vie personnelle. C'est une collectivité, un pays qu'il veut tirer de l'Enclos pour l'amener à la repossession de sa terre. Enracinant sa « voix, muscle mâle », dans « la pierre et la terre », Chamberland veut qu'éclate sa fureur « contre l'innombrable mur ». Dépossédé de la terre Québec, il n'y a pour le poète qu'une façon de la récupérer, d'en faire son espace et son lieu, « malgré les univers-dimanches les univers-jardins les univers-enfants les paradis », et c'est par « l'univers-violence¹¹⁴ ».

La combinaison de nos recherches sur les éléments et les lieux symboliques propres à Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Roland Giguère et Paul Chamberland va nous permettre d'ouvrir le troisième volet de notre étude sur la caractérisation de leurs univers. Les fréquences linguistiques connues, les indices symboliques et les images obsédantes mis à jour et analysés nous orientent tout naturellement vers le mythe générateur de l'œuvre.

111. AH, p. 55.

112. « Dire ce que je suis — notes », *Parti pris*, vol. II, n° 5, janvier 1965, p. 33.

113. « De la forge à la bouche », *Littérature du Québec*, p. 289.

114. I, p. 16-17, 94.

« *Un nouvel Icare* » : l'errance aérienne¹¹⁵

Nous ne sommes pas le premier à discuter du mythe d'Icare au sujet de Saint-Denys Garneau. Jacques Blais a déjà fourni une interprétation rigoureuse de Garneau-Icare, dégagant les principales étapes de l'itinéraire garnéen : du labyrinthe (manoir, désert, solitude) à la recherche et à la découverte d'une issue, l'envol (jeux dans l'espace, vent, ciel, lumière, arbre-feuillage) et la punition de l'envol ambitieux, la plongée dans la mer (oiseau, étoile, noyade).

Garneau a eu dès ses premiers poèmes l'intuition de la noyade. L'« étoile [qui] tombe dans l'eau et fait des ronds » tirée de « Jeu » n'en est qu'un exemple parmi d'autres¹¹⁶. Il s'est vu à quelques occasions circulant dans « le profond de la mer », à même « la clarté glauque » : « Glissement... qui vous enveloppe / Une véritable sœur enveloppante », dit-il de la mer. Et un peu plus loin dans *les Solitudes* il ajoute : « Souviens-toi de la mer qui t'a bercé / Vieux mort bercé au glissement de ce parcours / [...] / Vieux mort enfoui dans les silences sous-marins¹¹⁷ ». Le poète se voit donc résidant au fond de l'eau ; mais quelquefois aussi il se voit errant à la surface de l'eau :

Retirés de la haute mer, de notre repos sur la mer de tous nos voyages
sur la mer vaste et claire
Par on ne sait quel courant contraire derrière nous qui nous reprend avec une
obstination désespérante
Et nous rapporte à l'écrasement de ce maelström
Lequel nous relâche à la surface au moment où nous allions enfin périr¹¹⁸.

Or c'est cette image de l'errance indéfinie dans le temps, illimitée dans l'espace qui nous intéresse plus particulièrement. Errance non seulement rattachée à l'eau, mais se développant aussi et en grande partie dans l'air. Nous avons déjà noté à quel point l'eau est étroitement associée à l'air, l'élément préféré de Garneau. Nous avons vu aussi que le poète recherche dans le ciel sa demeure idéale. Qu'on se rappelle le poème liminaire des *Regards et jeux*, où Garneau affirme n'être à son aise, en repos, que dans l'espace libre, dans une position d'équilibre impondérable. Qu'on se rappelle les « Esquisses en

115. Nous n'employons pas ce titre dans le sens où l'emploie Jacques Blais dans son mémoire *Un nouvel Icare*. Pour M. Blais, l'eau est l'élément capital chez Garneau, qui choisit la mort par noyade (voir surtout le troisième chapitre du mémoire, « la Chute », p. 137-190). Dans les pages qui suivent nous arrivons, quant à nous, à des conclusions bien différentes.

116. PC, p. 36 ; aussi p. 175.

117. PC, p. 113, 143.

118. PC, p. 153.

tachée au mythe d'Icare n'est pas aussi grande dans le cas du mythe d'Ophélie. Ici encore, comme pour Garneau, nous ne sommes pas le premier à parler de la figure centrale d'Ophélie en rapport avec l'œuvre d'Anne Hébert. Guy Robert a déjà esquissé les traits d'une « subite et nouvelle Ophélie [qui] se transforme en déesse de l'eau, donc en reine du monde fluide, en maîtresse du cosmos transparent¹²² ».

Sans aller jusqu'à lui donner le titre de « maîtresse du cosmos transparent ». Il ne fait aucun doute qu'Anne Hébert subit l'attraction du monde fluide sous la forme d'un enchantement, d'un envoûtement. Chez elle la conception de l'eau est ambivalente : il y a d'une part la « musique, l'attraction, l'enchantement de l'eau », et d'autre part « la trahison de l'eau ». Le poète est parfaitement conscient du fait que cette eau qui attire est une « ennemie », mais dont on ne peut repousser le « charme », comme c'est le cas pour François qui se perd et sait se perdre « en [son] aventure, [sa] seule et épouvantable richesse », au cœur du torrent¹²³.

En tous points, Anne Hébert décrit le sort du poète en accord avec le mythe d'Ophélie. Enfin dans la mesure où l'on peut déterminer la nature exacte du mythe. Shakespeare raconte la noyade de la douce Ophélie qui, se promenant sur les bords d'une rivière luxuriante de verdure, et voulant orner de fleurs la branche d'un saule inclinée au-dessus de l'eau, tomba dans la rivière et fut emportée par le courant. Ce qui ressort du personnage d'Ophélie dans *Hamlet*, c'est avant tout son innocence et son incapacité à faire face aux problèmes de la vie. Rimbaud, lui, nous décrit une Ophélie flottant dans ses longs voiles à la surface de l'eau, les yeux grand ouverts, les bras chargés de fleurs, ses cheveux entraînés par le courant, son corps et son visage conservés dans toute leur beauté, comme si elle était encore vivante.

Or plusieurs textes tirés de l'œuvre d'Anne Hébert, dont un du *Tombeau des rois*, un autre aussi des *Invités au procès*, reconstituent ce décor en détail. Les poèmes « Nuit » et « la Voix de l'oiseau » font allusion au silence de la nuit qui entoure le poète, « comme de grands courants sous-marins » ; le poète « repose au fond de l'eau muette et glauque », écoutant « le bruissement des peupliers / Qui font un chant liquide tout autour¹²⁴ ». La scène est encore plus explicite, dans les *Invités au procès* lorsque le dramaturge nous raconte la mort

122. Guy Robert, *la Poétique du songe*, p. 67, aussi p. 49-50.

123. SE, p. 55-56; T, p. 65.

124. P, p. 24-25.

de Ba. La « douce folie » de Ba la mène au bord d'un « Étang » entouré d'un « Jardin » luxuriant, où elle se noie parmi les « feuilles et les fleurs aquatiques », ses longs cheveux reposant au fond de l'eau¹²⁵.

Ce qui pour nous est de première importance, c'est que dans tous ces textes où il est question du mythe d'Ophélie, cette dernière n'est jamais morte. L'auteur des *Songes en équilibre* fait une référence précise aux

... beaux noyés
Qui dorment les yeux ouverts,
En attente de la tempête
Qui les ramènera
À la surface de l'eau¹²⁶.

L'image revient dans *les Invités au procès*, lorsque Isman s'enquiert du sort de Ba qui « doit dormir sous l'eau ». Effectivement Ba ne fait que dormir, car une fois son corps retiré de l'Étang, on peut « l'approcher pour écouter son cœur » qui « fait toc, toc ! », pour voir ses « yeux qui ne baissent jamais¹²⁷ ». Enfin l'image est de nouveau reprise et développée dans *le Tombeau des rois*. Du fond de l'eau, le poète « ... entend [son] cœur / Qui s'illumine et s'éteint / Comme un phare » et constate qu'on

A oublié d'effacer la beauté du monde
Autour de [lui]
A oublié de fermer [ses] yeux avides
Et permis leur passion perdue¹²⁸.

Le fait étonnant est donc qu'Ophélie est vivante sous l'eau. Volontairement réfugiée dans les courants sous-marins, ses yeux peuvent voir « la beauté du monde » et s'émouvoir. Mais le poète admet que c'est là une « passion perdue ». C'est sans doute ce qui l'amène à considérer le séjour sous l'eau comme un sommeil : non pas une mort, mais une attente¹²⁹. Ophélie, demeurée en vie sous l'eau, attend l'heure propice pour sa renaissance (Ba raconte comment elle revient à la surface de l'Étang et est réincarnée). Anne Hébert, du

125. IP (*les Invités au procès* (1952), dans *le Temps sauvage*), p. 174 à 178.

126. SE, p. 83.

127. IP, p. 174-75-76.

128. P, p. 24, 51. Signalons qu'on pourrait citer beaucoup d'autres exemples tirés du « Torrent », de « l'Ange de Dominique », de « la Mort de Stella » et des *Chambres de bois*.

129. D'où sans doute le phénomène de « distanciation » et d'« indifférenciation » présent dans une bonne partie de l'œuvre d'Anne Hébert.

fond des chambres de bois, du fond du tombeau des rois, reviendra au jour, à la lumière, sur la « place du monde ».

Prométhée, fondateur de civilisation

Giguère, lui, n'a pas besoin de retourner sur la place du monde. Il est déjà au monde. Sans revenir sur le détail des lieux et des éléments étudiés dans sa poésie, disons que les mots de terre et de feu, de volcan, de paysage nouveau, de nouvel équilibre sont déjà des signes de sa présence au monde. D'ailleurs le personnage auquel il s'identifie lui-même, Prométhée, s'occupe des affaires du monde.

Le mythe de Prométhée a été l'objet de plusieurs interprétations depuis son apparition chez les Grecs, mais on peut ramener cette multiplicité à quatre traits principaux. Prométhée est universellement reconnu comme celui qui a ravi le feu. Là où les mythologues ne sont pas d'accord, c'est à savoir si le feu a été volé à Zeus au ciel (à la « roue du soleil ») ou à Héphestos dans sa forge (sous terre). De cette double possibilité quant à l'origine du feu découle sans doute la nature ambivalente de cet élément. Tantôt le feu est considéré comme un facteur de civilisation, et Prométhée est le bienfaiteur de l'humanité, ayant appris à l'homme la plupart des arts et des sciences ; tantôt le feu sert au travail du fer, des armes, et amène la guerre : c'est un agent destructeur de la civilisation. Il faut avouer que la plupart du temps les mythologues voient en Prométhée un héros humanitaire ; certains font même de lui le créateur de l'homme (Prométhée aurait pétri ce dernier à même l'argile). Enfin, au sens littéral du mot, Prométhée veut dire « pré-voyance », d'où les dons d'intelligence prémonitoire et d'esprit prophétique qu'on attribue au héros du mythe.

Que Giguère s'identifie lui-même au mythe de Prométhée, il n'est que de recourir à son œuvre pour le vérifier. Dans des textes théoriques sur la poésie il reconnaît au poète son rôle de « voleur de feu » ; il parle aussi de la « source du feu » où il va « boire », de la « profondeur où il circule¹³⁰ ». Quant à savoir si chez lui le feu est un agent civilisateur ou destructeur, sa poésie, comme le mythe, est à ce sujet ambivalente. Le feu de Giguère se situe quelquefois à hauteur d'homme, possède un pouvoir de réincarnation. Mais souvent aussi cet élément est associé au volcan, c'est-à-dire au feu qui éclate

130. « Notes sur la poésie », *Littérature du Québec*, p. 103 ; « À propos de... », *la Barre du Jour*, décembre 1967-mai 1968, p. 153.

comme une grenade. Le poète se trouve alors au centre d'un feu destructeur, crachant les flammes et la lave de la bouche du cratère.

Cependant si ce feu détruit, c'est pour reconstruire : le feu agit comme purificateur. Des ruines, l'homme édifiera un « nouvel équilibre », un « paysage nouveau ». C'est ainsi qu'on peut dire que le feu chez Giguère est finalement un élément de création plus que d'anéantissement. Il faut aussi reconnaître (plusieurs l'ont maintenant constaté) que sa poésie, celle de *Yeux fixes*, de *Midi perdu*, de *En pays perdu*, de *l'Âge de la parole*, est prémonitoire. Giguère lui-même, dans son dernier recueil publié, *Pouvoir du noir*, écrit :

Votre univers disions-nous est inflammable
et vos saisons inhabitables
il est vrai que nous étions au plus noir de nous-mêmes
le clair pourtant était à prévoir
et nous avons prévu
que n'avons-nous prévu qui se dessine maintenant
sur fond d'azur à dents de sable¹³¹.

Giguère-Prométhée dès ses premiers recueils fonde sa poésie sous le signe du feu. Il se reconnaît une « mission du feu », mission positive pour l'humanité. Cette identification à la figure de Prométhée implique une dimension de révolte, donne lieu à une puissance de transfiguration et de réincarnation qui sont au centre de l'œuvre giguérienne.

La forge de Vulcain et les tâches nouvelles

Par le dynamisme du feu, nous l'avons déjà souligné, Chamberland se rapproche de Giguère. Les deux poètes sont liés par cette relation intime et constante qu'ils entretiennent avec le feu, sous quelque forme que ce soit. Dès les premières pages de *Genèses* Chamberland déclare : « Nous vivons avec le soleil pour intime ; nous l'avons pris à charge et il nous supplante, royal¹³² ». S'agit-il du feu « prométhéen » de Giguère ? Le poète de *Parti pris* affirme dans un de ses premiers textes théoriques que « son souffle » se tient « auprès du feu », que

131. PN' (*Pouvoir du noir*, Montréal, ministère des Affaires culturelles et Musée d'art contemporain, 1966, non paginé).

132. G, p. 28.

... le poète est celui qui ravit à la forge le feu maintenant oisif et l'enracine dans sa gorge. Le poème, en s'élevant du foyer des lèvres, saccage les lopins de nuit vierge et ménage aux hommes du jour le lieu futur et proche des tâches.

Et il continue, ajoutant des détails importants :

Le poème incendié retourne à la forge et de nouveau se tait dans l'amoureuse étreinte de l'enclume et du marteau. [...] Être de souffle, il ne prend chaleur et force qu'à la colère des mains outillées qui façonnent le métal¹³³.

Le retour du feu à la forge, à l'enclume, au marteau, où il sert à façonner le métal, précise la nature d'un feu non surtout associé à Prométhée, mais se rattachant essentiellement au mythe de Vulcain.

Vulcain est un dieu qui a donné naissance à un des plus importants cultes religieux de Rome. À l'origine il était le maître du feu universel : aussi bien du feu céleste (Vulcain représentait alors le soleil, la foudre) que du feu terrestre (le mythe servait de personnification aux puissances qui fécondent la terre) ou, encore mieux, du feu souterrain. Car dans sa maturité on retrouve Vulcain besognant dans les forges sous le mont Etna. Vers la fin de sa vie son unique tâche consiste à être le forgeron divin, le dieu de tous les arts du feu.

Soulignons, pour le feu céleste, le rapprochement avec Giguère-Prométhée. Quant au feu terrestre il est partout présent dans l'abondance et la croissance du végétal, brûlant littéralement sous le feu du soleil de *Genèses*. Pour apprécier le rôle de premier plan joué par le feu souterrain, il faut relire *Terre-Québec*, *l'Afficheur hurle* et la série de poèmes intitulée « Marteau parmi les écritures¹³⁴ ». C'est dans ces recueils que reviennent le plus souvent les mots enclume, marteau, foudre, canon, poudre, métal, les images d'explosion et de révolte, d'ébullition et d'éclatement : « les forges sont dressées dans les veines d'un peuple / la terre énorme halète et taille dans sa chair / l'enclume et le marteau la poudre et le canon / son visage grandit au premier feu des bombes ». C'est au niveau de l'« ÉLÉMENTAIRE FUREUR » que le « marteau des couleurs rugit », qu'il faut « fourbir jusqu'en sa racine la foudre / pour la dresser aux cents chemins de colère¹³⁵ ».

133. « De la forge à la bouche », *Littérature du Québec*, p. 288.

134. *Le Pays* (recueil collectif), Montréal, Déom, 1963, p. 5-22.

135. TQ, p. 33, 37 ; I, p. 23.

Chamberland dans ces passages et dans beaucoup d'autres, est Vulcain : « Un feu m'habite et me transpose / [...] moi je suis pierre à feu, m'aiguise à l'autonomie des glaives¹³⁶. » Son projet n'est pas tellement, à l'instar de Prométhée, de donner le feu aux hommes, mais, tâche essentielle, de « forger à la force de ses bras » les « lames vierges de demain ». Demain, c'est-à-dire ce futur qui doit mener le poète et ses frères à des terres habitables, à une terre habitable, la terre Québec. Ce projet de Chamberland-Vulcain n'en est pas un de destruction. Forger veut dire bâtir, édifier :

... l'hymne acéré des forgerons qui forceraient les sols à s'ériger
royaumes sans mémoire [...]
l'arbre cratère au fors du pôle fendra l'espace [...] cerclera la terre de
ponts gorgés de sèves bâtisseuses
hurle le futur tout à coup sur l'envers des nuits¹³⁷.

C'est en ce sens que Maximilien Laroche, dans son interprétation de la révolte de Chamberland sur la terre Québec et pour la terre Québec, le compare à un « moderne Antée » qui reprend « contact avec la terre¹³⁸ ».

Les trois méthodes d'approche utilisées pour étudier quatre poètes québécois des années 30 aux années 60 ont donné leurs résultats. Leur rêverie matérielle nous a révélé dans quel genre d'univers (aérien, aquatique, terrestre ou igné) ils se meuvent. À leur tour les lieux symboliques nous ont dévoilé un climat propre à chaque poésie (sa respiration profonde, ses dimensions relatives d'ouverture ou de fermeture au monde, ses capacités d'évolution). Les évocations mythiques, conjuguées à la constitution matérielle et spatiale, nous indiquent une manière d'être au monde, une mode existentiel particulier à chaque poète et nécessaire à la connaissance de son œuvre.

L'évolution de la rêverie élémentaire de Garneau à Anne Hébert à Giguère et à Chamberland s'accomplit dans le sens d'une redécouverte et d'un approfondissement des éléments du feu et de la terre. Du fond du ciel, des régions sous-marines, des tunnels souterrains leur cheminement collectif aboutit sur la place du Midi, à hauteur de la terre. Compris dans ce contexte, Icare et Ophélie sont synonymes d'une tentative d'évasion du monde des hommes, par l'errance dans l'air ou le repli sur soi dans les profondeurs aquatiques. Gar-

136. G, p. 35.

137. TQ, p. 31.

138. M. Laroche, « Terre Québec », *Livres et auteurs canadiens 1964*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 78.

neau surtout et Anne Hébert (dans les deux tiers de son œuvre) sont représentatifs d'un phénomène de mise à distance du monde, d'indifférence face à la réalité extérieure. Giguère-Prométhée et Chamberland-Vulcain sont au contraire aux prises avec le monde, d'une façon directe et immédiate, mettant les puissances du feu et du fer au service des hommes et de leur révolte.

Chronologiquement notre lecture des *Regards et jeux*, des *Songes en équilibre* et du *Tombeau des rois*, puis des *Yeux fixes*, des *Lieux exemplaires*, de *Terre Québec* nous fait passer d'une attitude de passivité, d'un sentiment d'impuissance à un dynamisme conduisant à la violence. Partis d'une position de retrait, d'absence par rapport à la réalité du monde des hommes, nous devenons témoins d'une acceptation progressive et d'une prise en charge de cette réalité. D'un non-être ou d'un mal-être la courbe d'évolution nous mène à la transformation de cet être en un faire.

RICHARD GIGUÈRE
U.B.C., Vancouver